

## **Närvaro och tillit**

Regissörens roll i förproduktionen av skådespelarorienterad  
fiktiv film

Nina Nordström

Examensarbete

Film och TV

2015

|  |  |
|--|--|
| EXAMENSARBETE  |  |
| Arcada   |  |
|  |  |
| Utbildningsprogram:  | Film och TV  |
|  |  |
| Identifikationsnummer:   |  |
| Författare:  | Nina Nordström   |
| Arbetets namn:   | Närvaro och tillit - Regissörens roll i förproduktionen av skådespelarorienterad fiktiv film |
| Handledare (Arcada):   | Elisabeth Öhman  |
|  |  |
| Uppdragsgivare:  | -  |
|  |  |
| <p>Sammandrag:</p> <p>Skådespelarorienterad regi tar i beaktande skådespelarnas behov och gör sitt bästa för att stöda skådespelarnas prestationer. I detta arbete analyseras regiprocessen i förproduktionen och inspelningarna av kortfilmen <i>Pappas flicka</i> ur skådespelarorienterad synvinkel. Syftet med arbetet är att, genom texter skrivna av regissörer samt analysen av regiarbetet i <i>Pappas flicka</i>, skapa en djupare förståelse för det essentiella i skådespelarorienterad regi och kunna framställa en enkel lista på vad jag märkt att är viktigt att komma ihåg när man vill jobba med skådespelarorienterad teknik. Regissörer har väldigt olika metoder och arbetssätt, det finns inget rätt eller fel, men om man vill satsa på skådespelarnas prestationer är de två viktigaste råden att kunna lita på sina skådespelare, låta dem kunna lita på dig samt att alltid vara närvarande för dem när de behöver dig.</p> |  |
| Nyckelord:   | Skådespelarorienterad, Regi, Förproduktion, Skådespelare, Inspe­lingar, Kortfilm, Fiktion    |
| Sidantal:  | 20   |
| Språk:   | Svenska  |
| Datum för godkännande:   |  |

## Innehållsförteckning

|           |  |           |
|-----------|--|-----------|
| <b>1</b>  | <b>Förord</b>                              | <b>4</b>  |
| <b>2</b>  | <b>Inledning</b>                           | <b>5</b>  |
| 2.1       | Målsättning och syfte                      | 5         |
| <b>3</b>  | <b>Manus</b>                               | <b>5</b>  |
| 3.1       | Att ha eller inte ha ramar?                | 7         |
| <b>4</b>  | <b>Regissörens manusanalys</b>             | <b>7</b>  |
| <b>5</b>  | <b>Budget</b>                              | <b>9</b>  |
| <b>6</b>  | <b>Förproduktion</b>                       | <b>10</b> |
| <b>7</b>  | <b>Team - uppgifter och fördelning</b>     | <b>12</b> |
| <b>8</b>  | <b>Övning</b>                              | <b>13</b> |
| 8.1       | Övningarna är viktiga                      | 16        |
| <b>9</b>  | <b>Inspelning</b>                          | <b>16</b> |
| <b>10</b> | <b>Förväntningar, process och resultat</b> | <b>17</b> |
| <b>11</b> | <b>Slutord</b>                             | <b>18</b> |
|           | <b>Källor</b>                              | <b>20</b> |

# 1 FÖRORD

Både skådespelare och regissörer är människor. Det ovanliga i filmvärlden är att de här människorna måste forma ett relativt intimt förhållande *på* en kort tid och *för* en kort tid. Det viktigaste jag lärt mig under studietiden handlar om exakt det här: sociala förmågor. Som regissör måste man vara socialt begåvad för att kunna behandla både skådespelare och medlemmar i teamet med respekt, men samtidigt få dem att jobba effektivt och noggrant.

Under min studietid har jag stött på ett återkommande problem i både skolproduktioner och professionella produktioner. Jag har som regissör alltför ofta koncentrerat mig på fel saker under förproduktions- och inspelningsfasen. Med *fel saker* menar jag diverse produktionsrelaterade problem, beslut och detaljer som tar ens uppmärksamhet från det väsentliga. Vad är då *rätt saker*? Enligt mig är det de saker som har att göra med vad en del kallar skådespelarorienterad regi, det vill säga manusanalys, utveckling av karaktärer, genomgång och övning med skådespelare samt närvaro under inspelningarna för att ge skådespelarna den respons de behöver.

Skolproduktioner görs för att vi ska lära oss genom träning och för att vi ska få göra misstag, men det verkar som om karaktärsutveckling och skådespelarprestationer i professionella sammanhang underskattas och satsas relativt lite resurser på. Eftersom film oftast kräver en stor budget på grund av stora team och mycket teknik försöker man ofta spara på fel ställe. Personligen tycker jag att det är innehållet och karaktärerna som skapar känslor och upplevelser, och att fina kameraåkningar och specialeffekter endast finns till för att stöda dessa. Jag vill sätta min energi och mina resurser på att få fram det bästa ur skådespelarna och därför vill jag undersöka vad och hur regissören ska göra för att kunna koncentrera sig på det relevanta i filmkonsten, det vill säga att både förverkliga sin vision på det visuella och auditiva planet och - framför allt - genom att skapa en kontakt med skådespelarna fylld av förtroende och respekt. Denna metod kallas ofta för den skådespelarorienterade regimetoden.

## 2 INLEDNING

De flesta vet att regissören regisserar skådespelarna och att hen förväntas ha en vision av hur filmen ska se ut. Men hur hela processen ser ut, och vem som egentligen gör vad, varierar dock väldigt mycket från team till team och från land till land. Alla regissörer jobbar på ett personligt sätt och verkar förr eller senare hitta ett team som tycker om att jobba på samma sätt.

### 2.1 Målsättning och syfte

Målsättningen med detta arbete är att hitta förutsättningar för skådespelarorienterad regi, också i tekniskt krävande produktioner. Det vill säga att hitta de viktigaste delarna inom regissörens arbetsområde för att kunna koncentrera sig på dessa.

Syftet med arbetet är att underlätta arbetet för andra som vill jobba med en skådespelarorienterad metod.

Som en del av mitt examensarbete har jag regisserat en kortfilm, *Pappas flicka* (2015). Jag har strävat efter att i alla skeden av skapandet koncentrera mig på karaktärer och skådespelare. Nedan beskriver jag processen och analyserar min roll samt vad jag är nöjd med och vad jag kunnat göra annorlunda. Jag kommer också att nämna en av mina äldre skolproduktioner, *Årets bileen* (2013), i vilken arbetsprocessen såg väldigt annorlunda ut.

## 3 MANUS

"Never try to convey your idea to the audience – it is a thankless and senseless task. Show them life and they'll find themselves the means to assess and appreciate it." - Andreij Tarkovskij (s. 152)

Det första jag gjorde när jag började skriva manuset för *Pappas flicka* var att lägga rammar. De löd så här: EN inspelningsplats, TRE skådespelare, INGA statister och INGA lampor. Ramarna var utmanande, statist- och lampramen kunde jag hålla men däremot blev det ytterligare två inspelningsplatser och en skådespelare. Hela manuset skulle

dessutom utspela sig ute, eftersom jag ville använda mig av enbart naturljus. Mitt motiv var att frigöra så mycket tid som möjligt från teknik- och produktionssidan till att på riktigt hinna *regissera skådespelare*.

I min förra kortfilm, *Årets bileen*, hade jag inte lagt några ramar. Då hade jag beslutat att låta alla galna idéer få utrymme i manuset, så när jag tänkte på en sal full med japanska turister skrev jag ner det, och när jag tänkte att en get skulle vara rolig skrev jag ner det. Till slut hade jag ett ca tjugo sidor långt manus med fyra huvudkaraktärer, åtta mindre roller, en sal full med turister, en get, åtta inspelningsplatser varav en var en kyrka, mycket rekvisita samt krävande kostym och smink.

Manuset för *Pappas flicka* blev också ca tjugo sidor. Båda filmerna är dessutom dramer med absurd humor. *Pappas flicka* handlar om en ung tjej som vill lifta i Europa med sin flickvän, men först måste frigöra sig från sin manipulativa pappa. Filmen utspelar sig på Pappans sommarstuga och det finns en tysk sommargranne som lägger sig i allt som händer. *Årets bileen* handlar om ett ungt par som ska gifta sig. Brudgummen har ingen att bjuda till bröllopet och gör allt för att undvika att berätta sanningen till sin blivande fru.

Andreij Tarkovskij skriver i sin text *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* (Tarkovskij, s. 150) att genre endast är till för kommersiella filmer och att äkta film utspelar livet enligt regissören. Jag har haft svårt att säga till vilken genre mina manus hört till, och ännu svårare att skriva för en viss genre. Om jag kallat mina manus för komedier, har jag fått höra att de är för tunga, och om jag kallat dem för dramer har jag fått höra att de är för absurda. Det finns såklart bra filmer som kan märkas med en viss genre-lapp, men jag tycker vår värld är alldeles för fokuserad på att kategorisera. Film är konst och konst är en syn på livet.

### 3.1 Att ha eller inte ha ramar?

Det finns både för- och nackdelar med att sätta strikta ramar för manusarbetet. Ofta är man tvungen att skapa något slag av ramar, antingen på grund av budget, tidtabell, skådespelarval eller dylikt. Ibland är det roligt att få skriva fritt utan att måsta tänka på praktiska lösningar. Faran med att inte ha ramar är att man i produktionsfasen blir tvungen att ändra på mycket, att det liksom faller platt ner och det som till exempel skulle vara roligt bara blev halvroligt. Däremot tror jag att om man har strikta ramar från början måste man hitta på kreativa lösningar inom dessa ramar. Ramarna kan till och med hjälpa ens fantasi att flöda. I *Pappas flicka* hade jag strikta ramar, och egentligen var det ganska roligt att jobba med dem. Det mest krävande var uteslutandet av interiörbilder. Jag måste till exempel hitta på orsaker till att en scen utspelar sig på en balkong istället för inomhus och varför karaktärerna inte går in när det ösregnar. Vi bestämde oss också för att inte använda smink eftersom stilen var naturalistisk. Kläderna var också desamma hela filmen igenom eftersom allt utspelade sig under några timmar.

Å andra sidan behöver vissa historier lösare ramar. I *Årets bileen* var min utgångspunkt ett alternativt par, ett bröllop och en kyrka fylld av överraskade japanska turister. Dylika manus kräver en annorlunda produktionsprocess, med mera tillgångar och resurser.

## 4 REGISSÖRENS MANUSANALYS

"The dialogue is the sprinkles on top of the ice cream cone." - David Mamet (s. 71)

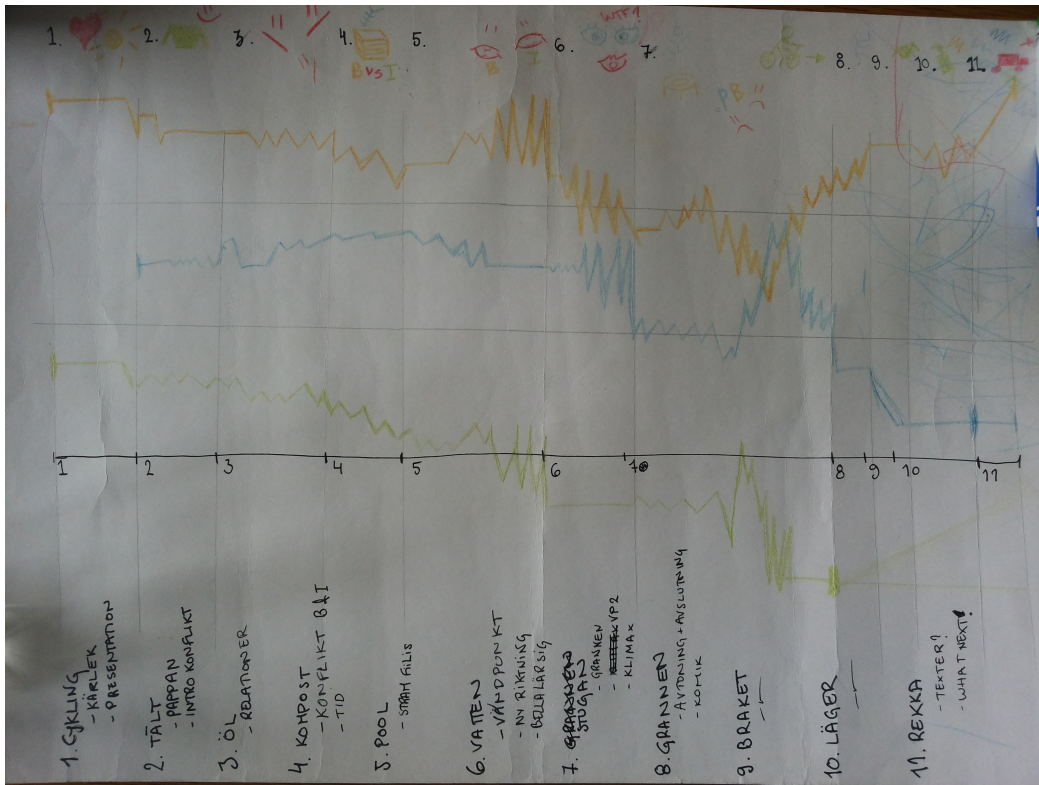
Tarkovskij skriver i sin text *Sculpting in time; reflections on the cinema* (Tarkovskij, s. 139) att regissören är den som är ansvarig för allt. Han anser att man inte ska överanalysera och diskutera karaktärerna för ingående med skådespelarna, han är rädd för att detta hindrar skådespelarna att vara närvarande och *leva*. Leva, är det enda skådespelare ska behöva göra enligt Tarkovskij. De ska inte behöva koncentrera sig på bilder eller helheter, de ska endast försöka leva i sina karaktärer. Detta understryker Tarkovskij i många anseenden. Han säger att film är ett montage av bilder och sekvenser, och att regissören är den enda som behöver förstå resultatet på förhand. Bra skådespelare, enligt

Tarkovskij, ska aldrig fråga *varför*, eller *vad är idén med bilden*? De ska lita på att regissören vet vad hen gör. Jag är av samma åsikt om att tillit är otroligt viktigt, och att man inte ska pracka analyser på skådespelarna, men om en skådespelare vill veta hur karaktären utvecklas eller varför hen säger/ gör något, tycker jag att skådespelaren skall få veta det. För vissa skådespelare kan det vara viktigt att förstå karaktären för att kunna leva sig in i hens situation. Tarkovskij säger också att skådespelaren alltid måste vara på karaktärens sida, att hen inte någonsin skall spela ond eller dålig, men hur kan skådespelaren hitta det goda i sin karaktär om man inte överanalyserar?

Regissör Saara Cantell säger i en intervju jag gjort med henne att även om man inte berättar sin analys åt skådespelaren, måste regissören ha gjort en djupgående analys av manuset. Som regissör måste man ha ett svar redo ifall någon ställer en fråga (Cantell, 2014). Judith Weston förespråkar detsamma, hon påstår till och med att en bra regissör bör ha undersökt manusets emotionella fakta, undertext och karaktärernas motiv - och att hen borde ha två eller tre alternativ ifall de första inte fungerar (Weston, s. 262).

Jag analyserade alla karaktärernas emotionella kurvor i manuset genom att rita en karta över dem. Ur kartan kan man också läsa 'slagen' i scenerna (*beats*), det vill säga de minsta dramaturgiska delarna som man kan dela upp manuset i.





## 5 BUDGET

*"Keep it simple, stupid, and don't violate those rules that you do know." David Mamet (s. 73)*

Nuförtiden går det att göra snygg och bra film med små medel. Man kan köpa semiprofessionell utrustning billigt, vilket har lett till att många i branschen äger egen kamera och ljudutrustning. Eftersom vi i produktionen för *Pappas flicka* hade bestämt oss för att inte använda lampor kändes det naturligt att gå hela vägen och testa hur bra resultatet kunde bli med kameramannens egen kamerautrustning (Black Magic). Kameran är mindre än skolans professionella alternativ vilket också var en av anledningarna till valet. Hela filmen spelades nämligen in handhållet. För att hålla skärpan hyrdes en trådlös skärpedragare.

Budgeten för *Pappas flicka* var 4000€. Innan budgeten var fastlagen bestämde vi oss för att betala så gott som hela budgeten som lön till skådespelarna. En liten andel gick till bensin och extra kamerautrustning, men resten fick de dela på. Lönen blev inte hög, den

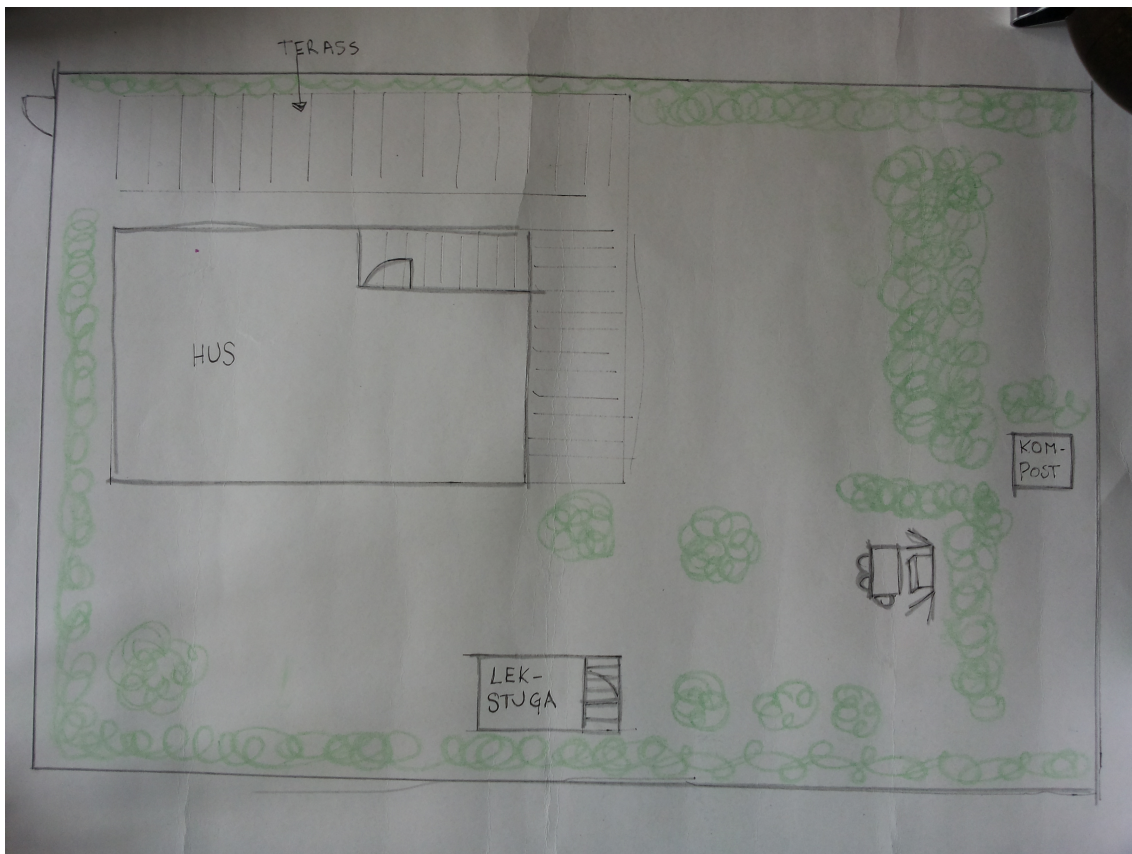
var inte ens i närheten av vad en professionell skådespelare skall få i en professionell produktion enligt avtal, men den var ändå tillräckligt hög för att låta skådespelarna känna sig respekterade.

Avsikten med mitt arbete är inte att förespråka lågbudgetfilmer med egen utrustning, men för mig står det nu helt klart att en produktion där man satsat på skådespelarnas arbete i slutändan verkar mer professionell än en produktion där man satsat på tekniken.

## 6 FÖRPRODUKTION

*"Directing is just a technical skill. Make your shot list." David Mamet (s. 77)*

För *Pappas flicka* planerade vi från början in 30 minuter inspelningstid per bild. Varje bild är handhållen förutom en bildsättningsbild på stativ från en bil. Vi bestämde oss för att inte göra ett bildmanus, utan arbetade istället med en bildlista som baserade sig på en bottenplan. Arbetssättet för varje scen vi spelade in var i princip den här: först tog vi en master och sedan hela scenen igenom, en gång för varje karaktär, i närbild. Vi hade få undantag, ibland en 2-shot eller en specialbild på en krävande rörelse, ett kast, ett hopp eller dylikt. Eftersom vi spelade in det mesta på en inspelningsplats, som dessutom var ett ställe som vi hade obegränsad tillgång till, tränade vi kameraarbetet med teamet i förväg. Vi spelade faktiskt in hela filmen ur olika vinklar och jag klippte snabbt ihop det för att kolla att bilderna skulle passa ihop. Jag tror att detta var en bra träning och förberedelse för hela teamet. Vi diskuterade alla möjliga detaljer, linser, iscensättning, rekvisita med mera medan vi höll på. Dessutom kunde vi skapa en gemensam vision av filmen i det här skedet.



Bottenplan för inspelningsplatsen för *Pappas flicka*

Som tidpunkt för inspelningen valde vi den 'säkraste' tiden på året. Vi ville göra en sommarfilm med solsken, så vi bestämde oss för att spela in i augusti. Naturligtvis öste det ner största delen av inspelningsveckan. Men eftersom vi planerat in ordentligt med tid för varje bild hann vi bra. Det blev inte en idyllisk sommarfilm, men vi fick bilderna att passa ihop och känslan i de mulna bilderna kanske till och med gav lite extra stämning.

Vi hade cirka tre månaders tid för förproduktionen för *Pappas flicka*. Vid sidan om jobbade vi alla dessutom med andra saker. Den långa tiden hjälpte oss att få kontakt med en koloniträdgårdsägare, rätt skådespelare och att göra en utförlig bildplan och ta tid för oss att låta allt sjunka in.

Förutom att ha ett motiverat och aktivt team är det mycket viktigt att ha en öppen dialog med fotografen, göra manusanalys tillsammans och att försäkra sig om att man är på samma våglängd gällande filmen.

Regissörens roll under förproduktionsskedet är att göra manusanalys, kommunicera sin vision av filmen till resten av teamet så att de kan utföra sina uppgifter, öva med skådespelare och att förbereda sig själv på inspelningarna. Enligt Judith Weston (Weston, s. 229) testar skådespelare ofta sina regissörer för att kunna lita på att de kan göra sitt jobb. Hon skriver också att skådespelare vill att regissörerna skall klara av testet. Weston menar att det finns fyra olika punkter som regissören skall vara väl förberedd på. Den första lyder att välja ett manus, analysera och fantisera dess undertext. Den andra är att övervaka de visuella elementen och kontrollera att de berättar samma story. Den tredje är att planera och övervaka bildberättandet och kontrollera att de berättar samma story. Den fjärde är att vara med på casting och iscensättningen av den fysiska rörelsen och kontrollera att skådespelarnas prestationer berättar samma story (Weston, s. 229)

## 7 TEAM - UPPGIFTER OCH FÖRDELNING

*"Once you have found a team which works well together as both a technical and creative unit, try to keep this team from film to film" - Ernest Pintoff (s. 25)*

Ernest Pintoff skriver i *Directing 101* om vilka som är de viktigaste människorna man jobbar med. Inom branschen blir det ofta så att de som jobbar bra ihop, i framtiden jobbar med fler projekt ihop. Detta framhävs i filmbranschen, eftersom rollerna, ansvarsuppgifterna, arbetssätten, och så vidare inte är slagna i sten, utan varierar mellan olika team, i olika sorters produktioner, i olika länder och ännu mer på olika kontinenter. Pintoff skriver att det är viktigt att behålla en god kommunikation med regiassistenten och fotografen, eftersom det är dem man jobbar närmast med. Han påpekar också att många regissörer glömmer att *på riktigt* lyssna på fotografen, och att detta vore viktigt, eftersom fotografen ofta kommer med nya synpunkter regissören kanske missat. Regiassistenten är också en av de viktigaste i teamet eftersom det är hen som kan hjälpa regissören med allt hen inte hinner med (s. 21-22). I vissa produktioner har jag inte alls haft en regiassistent, och därmed har jag lärt mig att faktiskt uppskatta denna person. Regiassistenten är den första jag väljer och försöker få med i ett projekt. Det har visat sig otroligt skönt att ha en regiassistent som är intresserad av projektet, fungerar som bollplank gällande manus, casting, inspelningsplatser och teambildning samt hjälper en att fixa allt som behövs.

## Teamet för *Pappas flicka*

Manus och regi

Scripta/ inspelningsledare/ regiassistent:

(casting, tidtabell, klaffel, scriptalista, klappa)

Producent

Foto + assistent

Ljud + assistent

Runner/ chaufför/ rekvisitör/ catering

> 8 st teammedlemmar

I *Pappas flicka* försökte vi hålla teamstorleken så liten som möjligt. På grund av de tidigare nämnda ramarna var det möjligt att jobba med ett team på åtta personer. Fotografen klarade sig med en assistent som drog den trådlösa skärpan. I andra produktioner jag jobbat med har fotografen haft ett *gaffer*-team (för ljussättning) och *grip*-team (för åkningar och dylikt). Eftersom vi inte hade smink och kostym blev teamet också mindre. Och när vi en gång hade ganska få skådespelare och ett litet team kunde rekvisitören fixa catering och regiassistenten fungerade som både inspelningsledare och scripta.

För en större produktion skulle jag föredra att fototeamet sköter klappan, och att scripta och inspelningsledare är två skilda personer. Scriptan kollar klaffel och skriver scriptalistan. Inspelningsledaren kollar tidtabell, håller alla informerade om vad som händer, kollar att allt blir taget och hjälper med statister. Dessutom är en bra runner väldigt viktig.

## 8 ÖVNING

*"Varför gör bra skådespelare ibland dåliga prestationer? För att ingen vågar säga åt dem att det är dåligt." Judith Weston, s. 244.*

Ernest Pintoff nämner att det finns stora skillnader i hur regissörer regisserar, han skriver att vissa ger mycket frihet till skådespelare att utveckla och fördjupa sina roller och andra ger ingen frihet alls (Pintoff, s. 40). Detta har jag märkt själv bland studeranden i

skolan. En del har en mycket tydlig vision, både visuellt och emotionellt. Själv hör jag till dem som vill ge skådespelarna frihet att ge allt vad de har till att fördjupa karaktärerna i manuset. Det känns som att skådespelarna själva måste tro på sina karaktärer för att kunna göra dem äkta och levande. Dessutom mister man inget på att låta dem improvisera, eftersom man ändå alltid har sista ordet i hur man tycker scenerna fungerar bäst. Ernest Pintoff beskriver också övningsprocessen i *Directing 101*. Han skriver att först läser man texten med skådespelare och ändrar på repliker som behövs. Efter läsningen börjar man med att träna sceneri och sedan kommer kameraarbetet (Pinoff, s. 40)

Jag tycker också om Sidney Lumets tydliga upplägg om hur han brukar öva med skådespelare. Så här beskriver han sin övningstidtabell för långfilm i boken *Elokuvan tekemisestä*:

- Cirka två veckor allt som allt, ibland mera.
- Dag 1-3: Genomläsning, först hela manuset, sedan scen för scen, sista dagen igen hela manuset. Diskussion om temat, diskussion om varje roll, diskussion om varje replik.
- Dag 4-8: Lyfta filmen på fötter, genomgång av alla scener i en sal där alla inspelningsplatser är utritade med tejp.
- Dag 9-10: Producenten får komma och titta på övningarna.
- Dag 10: Sista dagen spelas hela filmen igenom i sin helhet.

Förutom att öva på prestationer ska skådespelarna lära sig att lita på regissören under övningsprocessen. Sidney Lumet påstår att en bra skådespelare känner sig själv och kan lita på regissörer (Lumet, s. 78)

Jag har baserat mitt övningsschema på Lumets exempel:

- En dag övning för en tio minuters kortfilm
- Först genomläsning av manuset, sedan diskussion och genomläsning på nytt
- Sedan sceneriimprovisation enligt manuset på inspelningsplatsen
- Före inspelningen av varje scen övar vi dessutom scenen ett par gånger

För *Pappas flicka* hade jag först en träff med huvudkaraktärerna på backstagen av Svartå sommar-teater. Vi läste igenom manuset och diskuterade karaktärerna och hela

manuset. Vi kände inte varandra från förut men alla kände igen karaktärerna från manuset och skådisarna kom med många bra förslag som jag kunde förbättra manuset med. Detta var en väldigt bra dag. Vi lärde känna varandra och började lita på varandra. En månad senare och en dag före inspelningarna träffades teamet och alla skådisarna. Detta var den enda övningsdagen på inspelningsplatsen. Där hade vi en genomläsning av hela manuset och sedan gick vi igenom hela manuset scen för scen och improviserade iscensättningen. De flesta av skådespelarna tyckte att detta var en nyttig dag. Mig gav den tillförsikt om att inspelningarna skulle gå bra. Jag lärde mig hur vi kan utnyttja inspelningsplatsen på bästa möjliga sätt och märkte att skådespelarnas kemi fungerade bra. På själva inspelningarna tränade vi varje scen före vi spelade in den. Då finslipade vi undertexten i replikerna, motiven för handlingarna och rytmiseringen.

En annan sak jag varit osäker på, och som Lumet nämner, är regimetoder. Jag har inte vetat hur man ska få skådespelare att göra som man vill, vilka ord man ska använda för att de ska förstå den karaktär man skapat. Lumet skriver att det finns en massa olika metoder, men det viktigaste är att man pratar med varandra och lyssnar på varandra (Lumet s. 81). Det har gjort mig säkrare i min regi att känna till de olika metoderna, men det jag märkt efter att jag lärt mig dem, är att respekt och kommunikation tar en dit man vill. Judith Weston har delvis rätt i att ordval är viktigt, till och med valet av adjektiv versus verb, men man kommer ganska långt med hjälp av allmänna sociala talanger.

Judith Weston förespråkar i sin bok *The Directors Intuition* skådespelarorienterad regiteknik, vilket innebär fokus på övning före inspelningar. Hon påstår att det finns två uppgifter som regissörer ofta glömmer (Weston, s. 258). Dessa är att planera sceneri och att lägga rätt tempo och rytm på skådespelandet. Hon skriver att dessa uppgifter ofta lämnas för att fixas i editeringsrummet, men att rätt ställe för att träna dessa är under övningsskedet. Sceneri tycker jag är en naturlig del av övningarna, men jag har märkt att jag ofta glömmer att tänka på filmens tempo och rytm.

## 8.1 Övningarna är viktiga

Tyvärr är det inte så självklart i branschen att det finns övningstid budgeterat. Då är det viktigt för en regissör att veta vad man vill och vara förberedd på att argumentera för övningar.

Weston påstår i sitt verk *The Directors Intuition* att övning ofta anses som teamets övning istället för skådespelarnas övning. Hon anser att övningar ofta handlar om att sätta märken för skådespelare och för teamet att träna åkningar och skärpedragningar. Hon skriver att karaktärernas emotionella liv blir sekundärt gentemot tekniken istället för att vara organiskt (Weston, s. 296).

Enligt Weston är den viktigaste delen av övningarna att skapa förtroende mellan skådespelare och regissör. Hon har ritat upp en pyramid där bottenvåningen är förtroende, andra våningen är att samla information, tredje våningen är att prova på alternativ och översta toppen handlar om att fatta beslut (Weston, s. 265).

## 9 INSPELNING

*"Skillnaden mellan erfarna och oerfarna regissörer är att oerfarna regissörer hoppas att inga problem uppstår, medan den erfarna regissören förväntar sig problem och är förberedd på att lösa dem." Judith Weston, s. 240*

Vi hade bokat fyra dagar inspelningstid för *Pappas flicka*. Vi hade gjort upp tidtabeller med max åtta timmars arbetsdagar för skådespelare och tio timmars arbetsdagar för teamet. Vi hade bestämt att jobba professionellt och försöka hålla dessa tidtabeller för att visa respekt för både skådespelare och team. Vi hade bokat ordentligt med tid för varje bild, nämligen trettio minuter inklusive övning. Det kändes att vi jobbade effektivt men utan att ha bråttom. Även om vädret inte var på vår sida - det regnade varje dag - och vi var försenade vissa förmiddagar, hann vi ta igen tills slutet av dagen. Vi slutade ofta i förtid, förutom den dagen då det regnade som mest. Då måste en av skådespelarna bli på övertid, men vi frågade skådespelaren i god tid om det var okej för henne.



Myrl A. Schreiber skriver i *The Director Prepares* att regissörens uppgift på inspelningarna är att stå nära kameran och säga 'Varsågod!'. Schreiber säger att på inspelningarna är regissören skådespelarnas enda publik och därför är det viktigt att regissören står så nära kameran som möjligt och ger skådespelarna feedback genast efter att tagningen är gjord. Schreiber tycker att regissören visar att hen är närvarande och bryr sig genom att ge feedback och genom att vara den som säger *Varsågod* före tagningen (Schreiber, s. 158).

Stämningen på *Pappas flicka* -inspelningarna var bra eftersom alla kände att de fick göra sin andel noggrant och professionellt. Det bästa för mig var att känna att jag hade allt under kontroll. Jag visste hela tiden vad alla höll på med och jag visste hela tiden att vi skulle hinna med allt även om vi stundvis var sena. Detta ledde till att jag kunde sätta full koncentration på att faktiskt *se* på skådespelarna när kameran gick och ta dem i beaktande också mellan tagningarna. På lång sikt tror jag starkt på att film blir bättre om stämningen är bra på inspelningarna och att regissören känner att hen har allt under kontroll.

## 10 FÖRVÄNTNINGAR, PROCESS OCH RESULTAT

*"Good theater is people doing extraordinarily moving tasks as simply as possible. Contemporary playwrighting and filmmaking tend to offer us the reverse - people performing mundane and predictable actions in an overblown way." David Mamet (s. 76)*

Det viktiga för mig som regissör är trovärdigheten i karaktärerna och deras relationer. Jag tror att en film kan ha väldigt bra manus, vara tekniskt sett felfritt och ha stor budget men ändå inte vara trovärdig på grund av dåligt regiarbete. På samma gång kan en film ha dåligt manus, vara enkel tekniskt sett och ha liten budget men ändå bli strålande på grund av enastående karaktärer och skådespelararbete. Jag tror man måste börja där.

Mina förväntningar inför projektet *Pappas flicka* var att vara väl förberedd för inspelningar, träna på att öva med skådespelare, skapa bra stämning i teamet och att känna att man har koll hela processen igenom. Det tycker jag att vi lyckades med.

## 11 SLUTORD

Målsättningen med mitt examensarbete var att hitta förutsättningar för skådespelarorienterad regi, det vill säga att hitta de viktigaste delarna inom regissörens arbetsområde för att kunna koncentrera sig på dessa. Vad jag lärt mig genom skriftliga källor, intervjuer och framförallt erfarenhet finns sammanfattat nedan.

- **RAMAR.** Ramar kan hjälpa fantasin att flöda och bör därför tas emot på ett kreativt sätt. Låt dem hjälpa dig istället för stjälpa dig!
- **MANUSANALYS.** Regissören bör ha analyserat manuset ur alla tänkbara synvinklar och ta i beaktande alla karaktärernas emotionella kurvor, undertexter och dessutom ha alternativ till dessa. Samtidigt skall man inte packa denna information på skådespelarna utan använda den vid behov.
- **BUDGET.** Om man måste jobba med en liten budget torde man satsa största delen på casting, förproduktion och övning. Filmen kan bli bra utan krävande teknik, men den kan inte bli bra med dåliga skådespelarprestationer.
- **KOMMUNIKATION.** Regissören måste uppehålla en bra kommunikation med både sitt team och med sina skådespelare. Om alla kan lita på alla blir processen lättare och därmed bättre.
- **TEAM.** Fotografen och regiassistenten (producenten i mindre produktion) är väldigt viktiga för regissören. Om regissören har kunnat kommunicera sin vision av filmen till dessa, behöver regissören inte använda sin energi på inspelningarna för att kolla bilder, rekvisita, statister, smink och så vidare.
- **BILDMANUS.** Fotografen och regissören bör ha bestämt bilder, linser och vinklar på förhand, för att regissören ska kunna koncentrera sig på skådespelarna på inspelning. Jag har märkt att det underlättar inspelningarna om man gjort ett fotomanus eller till och med en provfilm före inspelningarna.
- **ÖVNING.** Träffa skådespelarna, lär känna dem och deras sätt att jobba och kommunicera. Låt skådespelarna lära sig att lita på sig själva.

- **INSPELNINGAR.** Var närvarande och skapa en god stämning. Om alla trivs gör de bättre ifrån sig och är villiga att jobba med dig i framtiden också.

## KÄLLOR / REFERENCES

Lumet, Sidney, *Elokuvan teekemisesta*, 2004, 250 sidor

Mamet, David, *On Directing film*, 1991, Penguin Books

Pintoff, Ernest, *Directing 101*, 1999, Michael Wiese Productions, 220 sidor

Schreibman, Myrl A. *The film director prepares : a practical guide to directing for film & TV*, 2006, Los Angeles : Lone Eagle, 238 sidor

Tarkovskij, Andreij, *Sculpting in Time: Reflections on the cinema*, 1984, university of Texas Press, 254 sidor

Weston, Judith, *The Film Director's Intuition: script analysis and rehearsal techniques*, 2003, Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 364 sidor

